



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Kosmos" Witolda Gombrowicza, czyli zagłada powieści

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (1994). "Kosmos" Witolda Gombrowicza, czyli zagłada powieści. W: K. Krasuski (red.), "Cezury i przełomy : studia o literaturze polskiej XX wieku" (S. 99-107). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Unilowski

„Kosmos” Witolda Gombrowicza, czyli zagłada powieści

Powieść to gatunek wspomagający dzieło epistemologicznej mistyfikacji. Współtworzyła ona mit człowieka-podmiotu poznającego¹. *Kosmos* Witolda Gombrowicza, gdzie narracja traci status odrębnego, „znaczeniośnego” poziomu tekstu, wskazuje na iluzoryczność poznawczych uroszczeń człowieka, zakreślając tym samym horyzont możliwości gatunku.

Narrator powieści zapowiada: „Opowiem wam inną przygodę dziwniejszą...”² Termin „przygoda” jest tu używany wymiennie z terminem „historia”³. Warto przypomnieć, jak długo — bo aż do XIX wieku — to ostatnie słowo towarzyszyło epice. Również w sensie genologicznym⁴. W incipialnej formule przywołana więc zostaje świetna tradycja epicka operująca bogatym i dobrze znanym repertuarem konwencji fabularnych i narracyjnych⁵.

Otóż nadawać światu sens znaczy tyle, co czynić go „historycznym”. Celem jest skonstruowanie (bohaterowie *Kosmosu* upieraliby się może przy słowie: odkrycie) historii, którą już bez trudu można by opowiedzieć. Fa-

¹ Zob. uwagi M. Bachtina: *Epos i powieść*. W: idem: *Problemy estetyki i literatury*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1988, s. 551.

² W. Gombrowicz: *Kosmos*. W: idem: *Dziela*. T. 5. Kraków 1986, s. 5. Wszystkie następne odesłania i cytaty z *Kosmosu* pochodzą ze wspomnianego wydania. Będą one oznaczane znakiem „K.” i podanym po przecinku numerze strony.

³ Zob. K., s. 136, 139.

⁴ Por. tytuły romansów (poczynając od prozy hellenistycznej), nowożytnych powieści (np. *Histoire de Gil Blas...* A. R. Lesage’a, *The History of Tom Jones...* H. Fieldinga itd.), ale również *Pan Tadeusz*, czyli ostatni zajazd na Litwie. *Historia szlachecka z roku 1811 i 1812...* A. Mickiewicza.

⁵ Na temat gawędowej proveniencji incipitów Gombrowicza pisze M. Głowiński: *Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)*. W: idem: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 279–280.

buła *Kosmosu* dotyczy uporczywych prób budowania historii — stanowi więc swoistego rodzaju metafabułę, fabułę o fabule (historii fikcjonalnej): Witold-narrator opowiada, jak dawno temu w Zakopanem Witold-bohater usiłował skonstruować historię, odwołując się do takich matryc, jak kryminał, romans czy horror.

Śledztwo, którego animatorem jest Fuks (korzystający z wymuszonej perswazji i nudą życia na letnisku pomocy Witolda), winno ustalić, czy kolejne „wieszania” mają charakter przestępczy i odkryć tożsamość sprawcy (przy założeniu, że powieszenia wróbla i patyka dokonała ta sama osoba). Rozwija się ono jednak bardzo ślamazarnie, a to dlatego, że rdzenie wątku kryminalnego zostały osłabione (dotyczy to szczególnie tych funkcji kardynalnych, jakie powinny zamykać sekwencje). Tak więc, kiedy Fuks zauważa na suficie pokoju niby-strzałkę (otwiera się alternatywa: „jeśli strzałka, to na coś wskazuje” albo „jeśli nie strzałka, to nie wskazuje” — K., 26), bohaterowie odszukają jedynie powieszony na wyszczerbieniu cegły patyk. To zbyt mało, aby przyjąć tezę, że strzałka do czegoś prowadzi. Zbyt wiele, żeby ją odrzucić. Alternatywa nie zostaje rozstrzygnięta. Sekwencja fabularna nie zostaje logicznie zamknięta.

W konsekwencji kolejne epizody wątku kryminalnego nie następują po sobie, lecz raczej powielają tę samą procedurę, jaka nieodmiennie daje te same wyniki. Podobieństwo epizodów przy jednoczesnej niemożliwości odpowiedzi na postawione przez bohaterów pytania staje się oznaką tajemniczości, „metafizycznego” niepokoju. „Horror story”, który Kazimierz Bartoszyński dostrzega w *Kosmosie*⁶, jest efektem niemożności fabularnego spełnienia wątku kryminalnego. Zagadka, jakiej rozwiązać nie można, napawa grozą. Wieszając kota Leny Witold zmienia się z dra Watsona w bohatera horroru. Śledztwo zostaje zastąpione przez rytuał.

W tym momencie wątek kryminalny traci znaczenie. Wprawdzie Fuks (ta mizerna kopia Sherlocka Holmesa) parokrotnie próbuje go reaktywować, ale dla Witolda kolejne wizje lokalne w miejscach „wieszania” nie należą już do porządku śledztwa, lecz stanowią obrządkowe gesty. Fuks zaś, który nie wie o tym, że to Witold powiesił kota, staje się — poczynając od piątego rozdziału — postacią drugoplanową. Hipotekstem *Kosmosu* nie jest przeto kryminał, ale jedynie pierwszy rozdział kryminału. Konwencja ta została przywołana w utworze właśnie po to, by jej nie spełnić⁷.

„Horror story” ma się w *Kosmosie* lepiej od kryminału. „Rymując” kolejne „wieszania”, Witold tworzy „mitologię prywatną”⁸. Ba! dane mu jest spotkać

⁶ Zob. K. Bartoszyński: „*Kosmos*” i antynomie. W: *Gombrowicz i krytycy*. Red. Z. Łapiński. Kraków 1984, s. 664—666.

⁷ Na tych samych prawach przewija się przez *Kosmos* wątek romansowy związany z Witolda „dobijaniem się do Leny”.

⁸ Zob. B. Schulz: „*Ferdynand*”. W: *idem: Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski. Wrocław 1989.

proroka i wyznawcę innej jednoosobowej sekty — Leona. Ale tego rodzaju pseudometafizyczne obrządki, będąc prywatnymi, są zarazem czymś wstydliwym, skrywanym, zastępczym sposobem realizacji własnych pragnień. „Prywatne mitologie” to ostatnia ucieczka w momencie, gdy rzeczywistość porazi nas swoim prawdziwym obliczem. Są infantylną fikcją, metafizyką dla ubogich⁹.

Kazimierz Bartoszyński pisze o zajmującej nas powieści, że „usiłuje się tu bezskutecznie skonstruować sam fakt, samo sensowne zdarzenie”¹⁰. Udało się to w pełni w *Zbrodni z premedytacją*, gdzie logika rozwoju fabuły „powołała” fakt: perfekcyjnie przeprowadzone śledztwo wymusiło popełnienie zbrodni. Tymczasem w *Kosmosie* powieściowa epistemologia nie pokrywa się z ontologią: jeżeli coś jest, to fakt ten automatycznie nie decyduje, że to „coś” zarazem „coś znaczy”. Znaczenie u Gombrowicza jest częścią kultury, jest tworem wtórnym, „sztucznym”, wykreowanym przez człowieka¹¹.

Witold-bohater egzystuje jednocześnie w planie percepcji (tu dosięga go „nadmiar” przedmiotów) i w planie poznawczym (gdzie usiłuje dokonać systematyki bytu). Owo „podwojenie”, owszem, wytwarza dystans niezbędny do opisanego przedmiotu dociekań, ale jednocześnie zawiesza w próżni tychże dociekań efekty. Projekt uobecnienia bytu za pomocą konstrukcji poznawczej (tj. historii) jest niewykonalny, jeżeli przyjmujemy będący wstępnym warunkiem epistemologii Zachodu dualizm podmiotu i przedmiotu poznania czy (lub) dualizm języka i bytu. Wypowiedź odsuwa bowiem wyrażone od istniejącego. Tak poczyną się dystans narracyjny. Tak rodzi się historia. Ale jednocześnie ta epistemologiczna konstrukcja nie jest weryfikowalna, oddala się od transcendującego przedmiotu.

Owo rozdarcie epistemologii i ontologii, historii i zdarzeń-faktów, znaczenia i przedmiotu stwarza bohaterom nieograniczone możliwości w mnożeniu ujęć rzeczywistości. Witold powiada:

Gdy się zważy, jak olbrzymia ilość dźwięków, kształtów, dochodzi do nas w każdym momencie istnienia... rój, szum, rzeka... cóż łatwiejszego, jak kombinować!

(K., 46)

⁹ Naszym zdaniem A. Okopień-Sławińska przeceniła rolę Leona w powieści, widząc w jego systemie zasadę, na podstawie której funkcjonuje świat przedstawiony. Zob. *Wielkie bergownie, czyli hipoteza jedności „Kosmosu”*. W: *Gombrowicz i krytycy...*

¹⁰ K. Bartoszyński: „Kosmos” i antynomie..., s. 674.

¹¹ Kultura nigdy nie była kategorią promowaną w pisarstwie Gombrowicza. Jej koszmara jest bez wątpienia rezultatem alienacji. Jednocześnie tworzone przez postaci z utworów autora *Kosmosu* „mitologie prywatne” są zaledwie karykaturą kultury oficjalnej. Chwyty służące produkowaniu tych koncepcji (kontaminacja, paralogika, łączenie wyrazów na zasadzie współbrzmień) z jednej strony odwołują się do zmitologizowanej przez awangardę koncepcji poezji jako sposobu ujmowania świata za pomocą metafor i metonimii — na podobieństwo człowieka pierwotnego (w tym sensie utwory Gombrowicza są parodią „powieści mitograficznej”), z drugiej — do mechanizmów języka dziecięcego, co służy ośmieszeniu wzorca „wysokiego”.

Nie jest to jednak okrzyk triumfu. Bo też dopiero w tym momencie trudności poczynają się piętrzyć. Witolda łatwość kombinowania przeraża, skoro:

1. Nie ma gwarancji co do prawomocności poczynionego wyboru. Wstępnym krokiem poznawania (porządkowania) jest naturalnie selekcja danych, wyodrębnienie „naczelnej melodii, trzonu jakiegoś, wokół którego mógłbym sobie moje dzieje tutaj odtworzyć, ułożyć” (K., 75). Tymczasem nadmiar danych nie pozwala nam takiej selekcji dokonać. W tej sytuacji nasz wybór będzie motywowany przypadkiem czy subiektywnym widzimisię, skoro „wszystko było równie ważne i nieważne” (K., 75).

2. W rezultacie historia-fabula, o ile zostanie zbudowana, nie może mieć pokrycia w faktach. Staje się równoznaczna fikcji literackiej. Wreszcie, historii takich można skomponować nieograniczenie wiele i każda z nich będzie tyle samo warta. Dlatego Witold niejednemu raz podkreśla własny sceptycyzm wobec wartości podjętych działań poznawczych¹².

3. Nieograniczona dostępność i łatwość kombinowania może pociągnąć za sobą inflację procedur poznawczych, co w perspektywie doprowadzi do entropii kultury.

Jak widać, przemożna łatwość kombinowania wiedzie do przekreślenia epistemologii zachodniej. Okazuje się ona iluzją, literacką fikcją. Ponieważ działania poznawcze bohaterów są przekładalne na pojęcia związane z praktyką pisarską, możemy też mówić o zagrożeniu powieści przez fabulację¹³.

Narracja bowiem traci u Gombrowicza status odrębnej, zewnętrznej wobec świata przedstawionego płaszczyzny paradygmatycznej:

„Trzeba to będzie wszystko wyświetlić, wyjaśnić, dojść do sedna”... ale nie wierzyłem, aby inspekcja pokoiku cokolwiek wyświetliła, tyle tylko, że ten nasz projekt na jutro pozwalał jakoś lepiej wytrzymać tę dziwną zależność ust od ust, miasta od miasta, gwiazdy od gwiazdy...

(K., 47)

Wszystko, na razie, w porządku. Epistemologiczny projekt, *par excellence* narracyjny, rzutowany w przyszłość (nicość) pozwala „lepiej wytrzymać” samoodslaniający się w nieskończoność szereg desygnatów. „Lepiej wytrzymać”, znaczy tu tyle, co przetrzymać, znieść w nadziei dotarcia do *arche*. Nadzieja ta jest nadzieją narracji, która „wszystko wyświetli, wyjaśni, doprowadzi do końca”. Może już jutro. Jest nadto wyrazem buntu wobec

¹² Zob. K., s. 28, 35, 38, 44, 76.

¹³ Już przy okazji *Pornografii* Głowiński — choć kwestii tej nie rozwija — zauważa, że „kreowany przez Gombrowicza podmiot narracyjny można określić mianem fabulatora” (*Parodia konstruktywna...*, s. 290).

uczestnictwa w „dziwnej zależności”, wobec deprecjonowania podmiotowości. Ale oto nagle:

[...] i ostatecznie coś takiego dziwnego, że usta odsyłają do ust, gdy ciągle, bez przerwy, jedno odsyłało mnie do drugiego, za jednym drugie się czało, za ręką Ludwika ręka Leny, za filiżanką szklanka, za smugą na suficie wyspa, świat był doprawdy rodzajem parawanu i nie udzielał się inaczej, jak tylko przekazując mnie wciąż dalej — rzeczy bawiły się mną w piłkę!

(K., 47)

Mamy tu do czynienia z bachicznym tańcem (który powróci w finałowej scenie) podmiotu (już-nie-podmiotu) pomiędzy szeregiem „znaczących” a nieuchwytnym, przeniesionym w niedostępne jutro, „znaczonym”. Bohater przedstawia się jako wędrujący znak, przekazywany sobie nawzajem przez postrzegane przedmioty. Podmiot staje się różnicą słów, funkcjonując jako *carte postale*. Jeśli nawet bohaterowie *Kosmosu* będą usiłowali kontynuować refleksję poznawczą aż do momentu, w którym słynny ostatni akapit powieści jednym pociągnięciem strugi deszczu przekreśli wykluwające się porządki, wyrok już został wydany. Bohater nie uporządkuje świata, narrator nie uporządkuje swojej opowieści. Owszem, opowie ją, tylko że, jak powiada Ojciec-Profesor: „Świat dla niego [Witolda — K. U.] / To nieorganizowana przygoda, to wątek / Nieokiełznany.”¹⁴

Na antypodach tradycyjnej fabuły-historii znajduje się — mówiąc słowami Gombrowicza — „[forma — K. U.] sama w sobie, jak jakaś czarna rzeka, płynąca osobno, zbełtana, kryjąca w sobie możliwości kształtowania, niezgłębiona”¹⁵, historia jako „nieorganizowana przygoda”, królestwo nadmiaru, który zmusza człowieka w próbach ogarnięcia go do prawdziwej ekwilibrystyki. Chodzi więc o uchwycenie w tekście historii w ruchu, dynamicznej, historii, która jest równoznaczna bytowi. Tak pojmowanej historii nie można po prostu opowiedzieć, bez względu na to, czy sięgniemy po tę, czy inną technikę narracyjną. Witold-opowiadacz jest tego w pełni świadomy:

Nie potrafię tego opowiedzieć... tej historii... ponieważ opowiadam *ex post*. [...] A jak opowiadać nie *ex post*?

(K., 24)

W tym momencie opowiadanie może potoczyć się dalej, ale my już wiemy, że kłamie ono historii, którą ma wyrażać. Opowiadać w *Kosmosie* to z jednej strony tworzyć porządek, z drugiej — nie ufać temu porządkowi,

¹⁴ W. Gombrowicz: *Historia* [nie dokończony dramat]. Warszawa 1990, s. 14.

¹⁵ Idem: *Testament*. Warszawa 1990, s. 39.

a więc nieustannie przekraczać, kwestionować narrację, porzucać ją tak, jak wąż porzuca liniejącą skórę.

Przełamanie dystansu (oddalenia) podmiotu mówiącego od przedmiotu wypowiedzi jest jednak możliwe, tyle że za cenę rezygnacji z narracyjnego trybu wypowiedzi. Chodzi tu o te fragmenty tekstu, które Bartoszyński charakteryzuje jako „wypowiedzi parataktyczne, niehierarchizowane syntaktycznie, ewokujące wrażenie mnogości”¹⁶, a które — w odróżnieniu od narracji — można by nazwać *prezencjami*¹⁷. Choć stanowią one niewielki procent tekstu, owe „enklawy chaosu” są, według Bartoszyńskiego, punktem wyjścia dla działań porządkujących, wyrażonych już za pomocą narracji. Przytoczę pierwszą¹⁸ w tekście *Kosmosu* tego rodzaju wypowiedź:

Pot, idzie Fuks, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wlecemy się, wlecemy, ziemia, koleiny, gruda, błyski ze szklistych kamyczków, blask, upał brzęczy, gorąco drgające, czarno od słońca, domki, płoty, pola, lasy [...].

Należałoby podkreślić, że prezencje unaoczniają nie tylko to, co istnieje „teraz” i „tutaj” (korelatem czasowym prezencji jest terażniejszość), ale również to, co istnieje „nie-teraz” i „tutaj”, byt przeszły i byt przyszły, uobecniające się w świadomości prezentera. Oto dalszy ciąg cytatu:

[...] ta droga, ten marsz, skąd, jak, dużo by gadać, prawdę mówiąc byłem zmęczony ojcem i matką, w ogóle rodziną, zresztą chciałem odwalić przynajmniej jeden egzamin, a też zacerpnąć zmiany, wyrwać się, pobyć gdzieś daleko. Wyjechałem do Zakopanego, idę Krupówkami, zastanawiam się, jaki by pensjonacik niedrogi wytrasnąć i spotykam Fuksa, ryza morda wyblakła blond, wylupiała, spojrzenie wysmarowane apatią, ale ucieszył się i ja się ucieszyłem, jak się masz, co tu robisz, szukam pokoju, ja także, mam adres — powiedział — dworku, gdzie i taniej, bo daleko, prawie na golej wsi.

Następne zdanie to powrót do prezencji „teraz-tutaj-bytu”:

Idziemy więc, nogawki, obcasy w piasku, droga i gorąc, patrzę w dół, ziemia i piasek, iskrzą się kamyczki, raz, dwa, raz, dwa, nogawki, obcasy, pot, śpik w oczach niewyspanych z pociągu i nic prócz kroczenia tego oddolnego.

(K., 5)

¹⁶ K. Bartoszyński: „*Kosmos*” i *antynomie...*, s. 656.

¹⁷ Ponieważ, jak zauważa S. Eile, „niezależność bytowa rzeczywistości powieściowej określana jest [...] jedynie w relacji do podmiotu wypowiedzi”, to „nawet w nowoczesnym monologu wewnętrznym, oddającym chaotyczny »strumień świadomości«, zaznacza się odrębność narratora od podmiotu przeżyć” (*Światopogląd powieści*. Wrocław 1973, s. 8); prezencja znosząca odrębność mówiącego od podmiotu przeżyć, wypowiedzi zaś od świata przedstawionego nie mieści się w kategorii narracji.

¹⁸ Kolejne przykłady prezencji można znaleźć na stronach: 37, 40—41, 81—82, 90, 99—100, 116, 117, 148.

Mechanizm wytwarzania prezencji jest niezwykle prosty: rozsunięte rdzenie, wprowadzone w tekst przez narratora, zostaje wypełnione przez sekwencję prezencyjną, „niższą” paradygmatycznie. Jak łatwo zauważyć, w istocie prezencje stanowią pewnego rodzaju enklawy: są bowiem otoczone narracją. Cytowany fragment zamyka wypowiedź opowiadacza: „[Fuks] stanął”. Przejście od prezencji do narracji zostało tu dodatkowo wzmocnione przez kontrast: sekwencja prezencyjna rozwijała się wokół marszu bohaterów, sekwencja narracyjna rozpoczyna się z chwilą ich zatrzymania.

Powieść pojmowana jako prefiguracja procesu poznawczego, a taka zawsze była przynajmniej powieść nowożytna, jest przeto w *Kosmosie* zagrożona nie tylko przez fabulację, ale również — „z drugiej strony” — przez prezencję. Zaniechanie działań poznawczych przez Witolda-bohatera oznaczałoby zniszczenie narracji przez prezencję, a więc klęskę opowieści (wariant *à la* proza Białoszewskiego). Słynne Gombrowiczowskie „igranie z formą”¹⁹, „nieustanna oscylacja”²⁰ przedstawia nam się przeto jako ciężka konieczność mająca na celu uratowanie powieści. Wszak — zapewnia Umberto Eco:

Twórcę dzieła otwartego, który proponuje odbiorcy mnogość światów formalnych, dzieli od nieodróżnionego chaosu, nie dającego żadnej przyjemności estetycznej — zaledwie jeden krok; uratować go może jedynie zastosowanie dialektyki wahadłowej.²¹

Skoro interpretacja (domena narratora) jest jedynie refleksem (śladem) zdarzenia narracyjnego ukazanego z punktu widzenia bohatera, to ostatnie zaś — śladem zdarzenia ontologicznego (tego, co było się zdarzyło „naprawdę”), metafabulę *Kosmosu* możemy określić mianem „fabuły pionowej”. Jak pisze autor tego terminu, Stefan Szymutko:

Szansa pisarska, którą otwiera fabuła pionowa, to szansa zapytania, jak to się dzieje, że tak mocno zakorzeniona w swoim czasie jednostka usiłuje wyjść ponad ten czas, odkryć sens świata i siebie w nim.²²

Sprecyzujmy, że w naszym wypadku „fabuła pionowa” pozwala właśnie na oscylację między poziomem prezencji a fabulacji. Z płaszczyzn paradygmatycznych *Kosmosu* zakwestionowaniu nie podlegają bowiem dwie: najniższa — domena prezentera, oraz najwyższa — płaszczyzna działań podmiotu czynności twórczych. Można więc „fabulę pionową” ująć jako konstrukcję,

¹⁹ Zob. J. Błoński: *O Gombrowiczu*. „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 8, s. 45.

²⁰ Zob. K. Bartoszyński: „*Kosmos*” i antynomie..., s. 681–682. Zob. także: J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 90.

²¹ U. Eco: *Dzieło otwarte*. Przeł. J. Gałuszka i in. Warszawa 1973, s. 133.

²² S. Szymutko: *Koniec porozumienia z odbiorcą (O odmianie powieści historycznej stworzonej przez T. Parnickiego)*. W: *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*. Red. T. Bujnicki. Katowice 1987, s. 134.

której zadanie polega na przerzuceniu mostu między dwoma momentami: „realną” terażniejszością autora wewnętrznego oraz „kreowaną” terażniejszością prezencji. Z tym że — pamiętajmy — wznoszenie takiego mostu jednocześnie odwleka jego wzniesienie.

Mechanizm rozsunięcia/odwleczenia jest w *Kosmosie* wzięty w nawias dzięki typowemu dla pisarstwa Gombrowicza zabiegowi identyfikacji autora z narratorem i z bohaterem. Przeto „Witold Gombrowicz” podlega tu nieustającemu rozwarstwieniu, zachowując zarazem tożsamość. Jeżeli, jak pisze Jarzębski, „rozwarstwienie języka” nie prowadzi do rozpadu, lecz do nadbudowywania piętér „wielopłaszczyznowej piramidy wypowiedzi o wypowiedziach”²³, to właśnie dlatego, że jest to język scalony w jednym podmiocie literackim, który zresztą jest nie tyle użytkownikiem tego języka, ile — całkiem po prostu — tym właśnie językiem.

Dokonując radykalnej krytyki tradycyjnej powieści, gdzie narracja stanowi płaszczyznę odrębną, „transcendentną” wobec świata przedstawionego, Gombrowicz wskazuje na kilka możliwości wyjścia poza horyzont powieści. Pierwszą szansą byłaby fabulacja, gdzie „w miejsce konwencji »pośrednictwa« występuje [...] jawna kreacja rzeczywistości, w założeniach pochodnej od podmiotu wypowiedzi [...]”²⁴. Drugą — prezencja, gdzie podmiot zakorzenienia się w bycie, należy do niego. Obydwie formuły są jednak przez autora *Kosmosu* postrzegane jako zagrożenie. Pierwsza bowiem oznacza odjęcie światu przedstawionemu ontologicznej podstawy, wyrzucenie poza tekst sfery bytu, rzeczywistości (cokolwiek by pod tymi terminami rozumieć). Druga — rezygnację z poznawczych aspiracji. Gombrowicz wybiera trzecią drogę: bohaterowie *Kosmosu* (przynajmniej Witold, Fuks, a w pewnym sensie — Leon) podejmują trudy syzyfowej pracy poznawczej, która jednak jest skażona sceptycyzmem, nieustannym negowaniem efektów tej pracy. Witold Gombrowicz napisał powieść, ale taką, która podważa rację istnienia gatunku.

U kresu swoich doświadczeń z próbami narzucenia bytowi jakiegokolwiek konstrukcji Witold stwierdza:

Uśmiechnąłem się przy księżycu na myśl łagodną o bezsilności umysłu wobec rzeczywistości porażającej, zatracającej, spowijającej... Nie ma kombinacji niemożliwej... Każda kombinacja jest możliwa.

(K., 139—140)

Zarazem żadna z „kombinacji” nie jest władna przejść ze sfery możliwości w sferę realności. Stąd właśnie w finale utworu nie dochodzi do zisz-

²³ J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza...*, s. 118—120.

²⁴ S. Eile: *Światopogląd powieści...*, s. 8—9.

czenia projektu Witolda („I teraz trzeba będzie powieścić Lenę” — K., 143), a nie dlatego, by — jak chce Jarzębski — interweniował autor, który jakoby „przelał się zatrzaśnięcia w absurdzie wytworzonej konstrukcji”²⁵. Po prostu raz jeszcze rzeczywistość pochłonie konstrukcje, które stwarza człowiek, gdyż chce, musi podejmować wysiłki wykraczania poza nią.

²⁵ J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza...*, s. 502.

Krzysztof Uniłowski

„Kosmos” by Witold Gombrowicz, or the extinction of the novel

Summary

The starting point for this article was the identification of *Kosmos* by Witold Gombrowicz as a narration whose objective is an attempt at constituting a story and a plot. The shifting between the ontological and epistemological aspect of the object in the text has the effect that all the endeavours directed towards constructing a plot, and in consequence — order, are marred with suspicion and arbitrariness. Then also the classically conceived narration „threatens” deterioration into story-telling. As if at other pole may be found those parts of *Kosmos* which present non-ordered reality. In this article these are named as presentive sequences. Oscillating between story-telling and presentive sequences, the narrator manages to retrieve the narrative nature of the work, but also delimitates the horizon of possibilities of the novel genre for which the narrative aspect is the principal genealogical determinant.

Krzysztof Uniłowski

„Kosmos” von Witold Gombrowicz das heisst die Vernichtung des Romans

Zusammenfassung

Der Ausgangspunkt des Aufsatzes ist Erkenntnis des *Kosmos* von Witold Gombrowicz als einer Erzählung, deren Gegenstand bilden die Versuche der Konstituierung einer Geschichte und einer Fabel.

Das Auseinanderschieben zwischen das Sein betreffenden und epistemologischen Aspekt des Gegenstandes im Text bewirkt, dass alle Bemühungen, die auf Zusammensetzung der Fabel (und damit einer Ordnung) zugehen, sind ungeniessbar gemacht. Also die klassische Erzählung „bedroht” eine Verwandlung ins Fabulieren. Gewissermassen im Gegensatz befinden sich die *Kosmos* Abschnitte, die ein ungeordnete Realitaet vorstellen. Sie wurden als Praesenzsequenzen bezeichnet. Zwischen Fabulieren und Presentation oszillierend, rettet zwar der Erzähler des *Kosmos* den Erzählercharakter des Werkes, aber zeichnet auch Moeglichkeiten der Romanart an, deren Erzählung die Hauptdeterminante der Genealogie ist.